

**Jacques Lecarme**

### **Visites à Suarès**

*Figure oubliée pour s'être enfermée elle-même dans une posture d'artiste maudit, André Suarès a pourtant été l'un des phares du jeune Malraux. En revisitant une œuvre à l'abandon, Jacques Lecarme montre comment les essais de Malraux ont su se nourrir des obsessions et des fulgurances du maître pour les métamorphoser et les porter à un point d'accomplissement que Suarès n'avait pas su ni voulu atteindre.*

Très tôt, trop tôt, André Suarès s'est figé dans le rôle du génie méconnu et banni, et cette statue héroïque a fait méconnaître une des intelligences les plus vives de sa génération. Il n'y a pas eu d'accomplissement du genre suarésien, mais une désespérante tentative de totalisation qui aboutit à un chantier de fragments éblouissants. Aujourd'hui, nombreux sont les redresseurs de torts romantiques qui rompent des lances pour mettre Suarès au niveau de Claudel, de Gide, de Valéry, de Saint-John Perse. Ils publient des inédits qui ressemblent assez à ce que Gide disait de *Voici l'homme* (1905): « un amas de feuillets ». Certes, il y eut des essais brefs, fulgurants et obscurs, sidérants et irritants, sur Pascal, sur Ibsen, sur Baudelaire, sur Dostoïevski, sur Tolstoï, et ceux-là impressionnèrent – au moins un temps – Gide, Claudel, Rivière, Paulhan et, bien sûr, André Malraux dont il sera question ici principalement. Mais il y eut aussi une surproduction de textes critiques dans diverses revues d'autant plus répétitifs que l'auteur est obsédé par la certitude de n'être ni lu ni loué, et des reprises en très nombreux volumes (*Xénies*, 1923, *Présences*, 1926, *Variables*, 1929, *Portraits sans*

*modèles*, 1935, *Valeurs*, 1936), où l'on chercherait en vain un principe de composition ou de développement organique. C'est par le fragment que Suarès séduit et illumine, mais hors du fragment, et sur la longueur d'un livre qui les rassemble, il déçoit et il irrite. Le secret de Nietzsche (que Suarès a vitupéré obstinément) n'a pas été ici découvert. Il reste que des éclats brisés de Suarès ont pu naître pour ses successeurs, Malraux, Montherlant et Drieu, l'éclair et la foudre.

On supposera, ici, sans autres preuves que des études comparées de textes, que telles pages de Malraux sur Goya, paraissant dans *La Psychologie de l'art*, accomplissent avec une souveraineté miraculeuse, toutes les tentatives imparfaites d'un Suarès qui revenait à Goya dans la plupart de ses écrits. Au moment où Suarès reçoit le jeune Malraux, au début des années 1920, il accumule des notes « Pour un portrait de Goya », que l'on publiera sous ce titre bien après sa mort. A coup sûr, Suarès a été lu ou entendu par Malraux, mais il a été dépassé et transfiguré par lui, dans un registre commun qu'on pourrait désigner comme un mysticisme esthétique. On en trouverait, sans doute, d'autres sources vives chez Maurice Barrès et chez Romain Rolland. Mais le prédicateur le plus constant, l'apôtre le plus ardent, en est assurément Suarès, dont l'audience est alors très forte sur un cercle étroit des écrivains qui répugnent à l'avant-garde surréaliste, comme à l'académisme carriériste. L'échec de l'un peut engendrer l'accomplissement de l'autre, et la lecture de Suarès a contribué à l'écriture triomphale de *La Psychologie de l'art*, tout spécialement de « La Monnaie de l'absolu ».

Un lecteur informé, lisant tour à tour les portraits d'artistes de Suarès et les écrits sur l'art de Malraux ne peut que noter bien des concordances, aussi bien dans le vocabulaire de la grandeur, dans les figures de l'héroïsme que dans des modes d'écriture tendant, sinon vers le religieux, du moins vers un certain sacré et un certain absolu. Mais, si l'on imagine un lecteur analogue devant le *Tableau de la littérature française de Corneille à Chénier* (publié en 1939 et préfacé par André Gide), comment ne pas noter un esprit commun – peut-être même un génie du portrait analogue – entre le *Retz* signé de Suarès et le *Laclos* signé de Malraux ? La tradition orale, dans l'espace Gallimard, murmure que Malraux, organisateur caché de l'entreprise, a recruté Suarès pour *Retz*, ce qui n'est pas tout à fait exact, puisque c'est Suarès qui en a persuadé Paulhan. Enfin si le seul succès de Suarès est le *Voyage du condottiere*, le premier succès public de Malraux, *Les Conquérants*, fait souvent penser à ce mythe en vogue du

condottiere: le *colonel* de l'escadrille *España*, le colonel Berger, n'a pas dédaigné dans son iconographie de prendre les postures de condottiere, tout comme son modèle le colonel Lawrence et comme beaucoup de contemporains, de D'Annunzio à Ernst von Salomon et à Ernst Junger. Les écrivains du siècle ont aimé à démontrer qu'ils étaient, sans aimer la guerre, des hommes de guerre efficaces. Suarès, lui, se prenait pour un mousquetaire, selon le mot de Claudel, mais n'a jamais tenu une épée ou un fusil. Sa plume - exterminatrice - lui suffisait.

Nous savons aujourd'hui que Malraux a cherché la fréquentation de Suarès l'inapprochable et que Suarès lui a marqué de l'estime entre 1920 et 1924. Mais il reste que dans toute l'oeuvre publiée de Malraux, il n'est pas fait une seule fois mention de Suarès (à notre connaissance, en tout cas pas dans *Le Miroir des Limbes*, dont la Pléiade donne un index très fiable). Dans toute l'oeuvre publiée de Suarès (et de cet Himalaya, nous croyons avoir été l'unique ascensionniste), il n'y a pas une seule référence à Malraux. À vrai dire, Suarès comme critique s'était juré de ne jamais nommer ses contemporains, et il n'a manqué à cette règle que pour quelques regrettables éreintements, de Proust, de Colette ou de Gide en particulier. Il nous semble d'ailleurs que le Malraux de la maturité a suivi, moins radicalement, le principe de Suarès. Dans *Le Miroir des Limbes*, il n'a pas l'allusion facile à ses amis et compagnons de la littérature. Mais n'y a-t-il pas dans ce double silence une certaine figure de l'écrivain idéal : adulé ou diffamé, il règne sur son royaume de papier, sans pairs, sans compagnons, sans rivaux. Il ne lui suffit pas d'être admiré, il faut qu'il soit préféré par le critique, à l'exclusion de tout autre confrère. La figure du monstre incomparable tend alors vers celle de l'un contre tous. Plus le confrère est proche, plus il est nié : Suarès ne parlera jamais de Romain Rolland, jamais de Claudel, jamais de Barrès (sauf sous le sobriquet du *More de Nancy*), jamais de Benda (sauf sous le bégaiement de *Bendada*). Malraux, en son *Miroir des Limbes*, ne dit rien de Berl, Nizan, Jouvenel, Aragon, rien que deux petits riens sur Drieu, une mention de Pia ! Heureux Barrès qui, lui, a droit à trois occurrences dans *Le Miroir des Limbes* ! En fait il ne sera pas toujours facile de distinguer, pour l'écriture de l'art, l'influence de Suarès de celle de Barrès, bien que le premier ait haï le second.

On a récemment – en 1994 – publié une lettre inédite du 12 août 1924 de Suarès à Jacques Doucet consacrée à la défense d'André Malraux. Le couturier-mécène

pensionnait l'écrivain pauvre, à charge pour lui d'organiser sa bibliothèque et de lui adresser régulièrement une lettre d'information sur l'actualité littéraire. Et voilà Suarès enfin obligé d'évaluer ses contemporains, de céder à ses pires démons (par exemple sur Canette [sic] Willy ou sur Proust), de ménager le jeune Aragon, qui lui aussi est fort bien salarié par Doucet, dans le rôle du jeune tigre, tandis que Suarès hésite entre celui de « poète tragique » ou de « condottiere » de bibliothèque. On lira avec fruit l'admirable édition de François Chapon, ancien conservateur de la bibliothèque Jacques Doucet. Suarès vole au secours du jeune Malraux en sollicitant la protection du mécène prodigue. Il le fait à sa manière : à peine a-t-il reconnu une vertu ou un mérite à Malraux qu'il vitupère tous les autres jeunes auteurs de sa génération. Et l'éloge, à chaque paragraphe, laisse place à un flot de récriminations contre le milieu littéraire nouveau. L'immolation générale engloutit la célébration individuelle, mais on peut reconstituer un portrait de Malraux, en jeune débutant des lettres qui atteste de relations amicales entre 1920 et 1924, pour autant que quelqu'un ait pu faire amitié avec le condottiere en exil, que boude alors *La NRF*. Après l'avoir mis en vedette entre 1912 et 1914, elle l'a évincé à partir de 1918. Jacques Rivière, insulté, l'a écarté; Paulhan, en 1936, le fera revenir.

Vous ai-je parlé autrefois, mon cher magicien, d'un jeune homme appelé André Malraux? Vers la fin de la guerre, on me l'a présenté. Il est venu me voir. C'était alors un maigre garçon, vêtu avec soin, un peu sec, un peu en laiton et en bois, assez poli, qui semblait être d'assez bon lieu pour avoir été mieux élevé qu'ils ne sont d'ordinaire. Il écrivait de courtes notes dans les revues plus ou moins libres [...].

Malraux venait de se marier. Il avait épousé, me dit-il, une jeune fille fort riche et toute acquise à ses idées. Ils habitaient à Passy, et voyageaient beaucoup. Si je me rappelle bien, il avait été en Grèce. J'ai longuement causé avec lui. Il avait une culture moins bornée que ceux de son âge. [...]

Lui-même, en vérité, il était beaucoup moins impudent que ses camarades. On pouvait espérer qu'il acquit bientôt le sens des valeurs et de la pensée. Il avait aussi le soupçon qu'on ne fait pas de la pensée et de la science, en lâchant n'importe quoi à tort et à travers. [...]

Quoique fort peu timide, Malraux m'a fait l'aveu d'une certaine timidité, qui était sans doute le gage de la plus rare déférence. Je la lui ai rendue en estime. On sentait pourtant que le ton tranchant lui était plus habituel que la réserve. Il paraissait connaître un peu les Anciens. [...]

En dépit du système, Malraux m'a plu par son amour des idées et par une certaine ouverture d'intelligence. Surtout je lui ai trouvé [...] un essai de culture philosophique. Il n'a pas dit trop de bêtises sur Bergson, ni trop banales. [...]

Pour le noter en passant, Malraux prouvait sa qualité en se moquant précisément de Gide : il rendait justice à ce talent sans lui offrir de culte. [...]

André Malraux n'était pas homme de lettres, à ce moment-là. Cette seule vertu me le ferait défendre. On l'accuse d'avoir volé un million à je ne sais qui, à je ne sais où, en Indochine. On m'a parlé d'une ténébreuse affaire. Je voudrais qu'elle fût de son invention et une malice de son humeur facétieuse. Il doit aimer la mystification. Non pas jusqu'à se faire verrouiller en prison, toutefois.

Il se proposait de faire, pendant dix ans, de très longs voyages. Quand il m'a quitté, il devait partir pour Tombouctou; et il me pressait d'y aller avec lui : il aurait voulu que je fusse de la caravane; il m'offrait très joliment d'en prendre toutes les charges. Qu'est-il devenu depuis? Il ne m'a plus donné de ses nouvelles. Je serais fâché qu'il se fût jeté dans une affaire criminelle ou qu'il s'en fût donné l'apparence. L'homme libre doit être assez avisé pour ne pas se mettre en travers des lois. S'il a des amis qui prennent sa cause en mains, ou seulement des témoins comme moi, je veux être de ceux qui s'intéressent. Je dirai de lui que je ne le crois pas capable d'une vilénie.

Au vu de cette belle lettre, on peut s'étonner de ce que Suarès ne figure pas dans la liste des vingt-trois écrivains appelant à l'indulgence du tribunal de Saïgon. Le condottiere ne pouvait concevoir de cosigner un texte avec Gide, Rivière, Mauriac, qu'il tenait pour ses pires ennemis alors qu'ils s'étaient montrés tout dévoués et favorables. Aragon, le jeune collègue de la Pension Doucet, a pourtant signé ce texte, ainsi que Paulhan qui restera jusqu'au bout, à *La NRF*, le défenseur de Suarès. Max Jacob a signé; Suarès non, parce qu'il se sent trop grand écrivain pour se solidariser de vingt-trois confrères, et trop attaché à son exil solitaire, dont il s'est fait une posture et une statue...

Cependant, par la suite, Suarès continuera à manifester de très bons sentiments pour Malraux. Dans une lettre à Jean Paulhan du 30 mai 1933, il met *La Condition humaine* au-dessus de toute la production romanesque des cinq ans écoulés, et il en loue l'écriture elliptique. Au même destinataire, le 19 décembre 1934, Suarès apprend qu'il lui destine un portrait du cardinal de Retz, encore inachevé, mais déjà dépassant les soixante pages. Se souvenant d'avoir été sollicité par Malraux pour une « histoire de la littérature » et d'avoir revendiqué soit Pascal ou Descartes, le condottiere exige de Paulhan et de Malraux que lui soit confié le grand Cardinal, sous un titre qui n'est pas

négociable, « Gondi, mon Homme ». C'est bien ce texte, sans ce titre fâcheux, qui paraîtra dans le *Tableau* de 1939, organisé (anonymement) par Malraux. Mais celui-ci n'a pas eu l'initiative du couple Suarès-Retz. Oui, ce texte de Suarès est excellent, mais par l'usage qu'il peut faire du portrait classique et du mimétisme par rapport à son objet, il reste un très remarquable « devoir français », comme le disait cruellement Claudel de Suarès. Le texte de Malraux sur Laclos, appartenant sans doute au même espace littéraire, témoignant d'une même maîtrise de tous les moyens littéraires, continue, lui, à briller de l'éclat le plus vif. Et il serait cruel pour Suarès de le comparer à un article de celui-ci sur le même roman (cf. *Ames et visages* dans *Xenies*).

C'est par deux interviews très tardives que Malraux a dit son estime pour Suarès. A Jean Lacouture qui l'interroge en juin 1972 sur les influences subies, Malraux répond (après avoir écarté toute connexion avec les surréalistes) : « En fait, pour nous, au lendemain de la guerre, les trois grands écrivains français, c'étaient Claudel, Gide et Suarès... ». On s'interrogera plus loin sur ce « nous » générationnel, qui marque surtout le primauté conférée à la valeur littéraire. Mais, en juillet 1968, interrogé par Frédéric Grover sur l'influence exercée par Maurice Barrès, il se montrait plus réservé : « Il y avait alors, pour nous, Barrès, Gide, un peu Suarès (qui s'éloigne beaucoup maintenant) ». Il est curieux qu'en 1968, Henry de Montherlant note laconiquement : « Romain Rolland, Barrès, Suarès, Alain : le temps où un jeune littérateur pouvait avoir, vivants, des aînés qu'il respectait ». Malraux aurait pu y souscrire : foi religieuse dans les pouvoirs de la littérature, mysticisme esthétique, exigence du style et de la rigueur, quête d'une transcendance dans les œuvres d'art, détournement du religieux, humanisme héroïque. Cette nébuleuse incertaine a pu être vivifiante qui mêle *Jean Christophe*, les *Vies* de Beethoven et de Michel-Ange, *Gréco ou Le Secret de Tolède*, *Un Homme libre*, *Le Voyage du condottiere*, le *Système des Beaux-Arts*. La figure de Suarès, avec son style marmoréen, son orgueil intransigeant, son intégrité de Savonarole des lettres et des arts, son vitalisme fiévreux, son aspiration aux sommets, pouvait servir de modèle. Ce sont peut-être les œuvres les moins abouties qui suscitent le plus de vocations ardentes : tout reste à faire, et à mener à bien. On ne peut continuer Proust, mais on peut faire advenir à l'existence les ambitions déçues d'un Suarès. Malraux et Suarès se sont d'ailleurs rencontrés dans cette vie des revues littéraires, plus brillante et plus féconde que jamais dans les années 1920, entre *Action*, *La NRF*, et les *Ecrits nouveaux*. Or, si

Suarès en volume personnel déçoit et décourage, en article de revue collective, il séduit, enchante ou stupéfie. Ainsi Gide a-t-il réagi à une livraison du « Portrait d'Ibsen »; ainsi la « Visite à Pascal » a-t-elle gardé toute sa vertu.

On n'a pas encore – du moins le croyons-nous – suivi la trace de traits et de thèmes suarésiens dans les écrits d'André Malraux. On aurait pu repérer la métamorphose des trois phares de Suarès – Pascal, Baudelaire, Dostoïevski – chez Malraux. On aurait pu confronter la furieuse méconnaissance de Nietzsche chez Suarès avec les postures nietzschéennes de Malraux. On a préféré suivre les figures et les mythes du condottiere en passant du *Voyage du condottiere* à *L'Irréel*.

### Sur les condottieri

Dans le *Voyage du condottiere*, on a beaucoup de mal à saisir pourquoi ce voyageur ardent, épris de tableaux et de statues plus encore que de paysages, artiste errant, pauvre, assoiffé d'une lumière dont on ne sait jamais si c'est celle de la vie ou celle de la peinture, dépourvu de toute ambition mondaine, peut précisément se baptiser *condottiere*. Ce serait plutôt un chevalier donquichottesque de la beauté essentielle, sans Dulcinée ni Sancho Pança. A Padoue, Suarès rencontre Donatello et entasse les hyperboles et les figures oxymoriques, révélant tout de même les limites de la rhétorique de l'admiration.

Antique et chrétien, classique et toujours passionné, Donatello est le Rembrandt de l'art sensuel et sévère, qui enferme l'âme dans les corps, pour le faire mieux toucher.

Ces syllepses du nord et du sud, des siècles successifs, des maîtres étrangers sont familières, trop familières à Suarès. Le condottiere Jean-Félix Caërdal « parti de Bretagne pour conquérir l'Italie », rencontre donc à Padoue un vrai condottiere de bronze, Gattamelata, capitaine de Venise. Le narrateur décrit surtout le muffle du condottiere qu'il approche à bout portant, et dresse le type du vieux général romain fourbu, sans génie, mais non sans malice. En fait, il décrit, dans le plus pur style du portrait classique, le personnage représenté, et ne dit pas grand-chose de l'art du sculpteur. Pour terminer sur une clause admirative, Suarès a recours à une invocation

de l'indicible, avec la constitution d'une paire de génies jumeaux, Donatello et Dante. Pour célébrer le sculpteur, après avoir évoqué un peintre-graveur, Suarès ne peut que convoquer le poète suprême, avec un travelling de la statuaire à la poésie.

« Voilà le soldat que Donatello me fait connaître. Quoi de plus ? Donatello est si grand que je n'en veux rien dire davantage, sinon qu'avec Dante, il est l'artiste souverain de l'Italie ». Suarès, esprit foncièrement vitaliste, ne cesse de vouloir vivifier la relation de l'Art et de la Vie, ce qui suppose une double idolâtrie de ces essences majuscules, mais dénie à l'Art une véritable autonomie. De cette statue parfaite, il retient surtout un modèle mythique d'identification pour le héros. Car la figure de l'artiste sera toujours subordonnée à celle du héros : ce serait un bien pauvre artiste celui qui ne coexisterait point avec une grande âme héroïque, à moins qu'il ne se fasse, modestement, l'historiographe du héros. Ce héros – chevalier errant, duelliste, mousquetaire, général victorieux, soldat mort au champ d'honneur – appartiendra toujours au monde de la guerre et de la violence. Clerc fasciné par les conquêtes guerrières et par le pouvoir des armes, Suarès se distingue mal de Barrès (qu'il déteste tant) et de tant d'autres hommes de lettres inoffensifs. En tout cas, cette mythologie du condottiere – laquelle peut à tout moment devenir idéologie – sera transmise à trois jeunes gens, qui furent et parfois restèrent conquis par la prédication suarésienne : Drieu, Montherlant, Malraux. Le soldat Drieu, en 1917, peut écrire à Suarès que ses écrits « l'ont trempé pour la lutte actuelle », ajoutant « nous avons été et surtout, après la guerre, nous serons [...] ce que vous aviez souhaité d'être ». Le rêve et la fiction du condottiere vont en effet se réaliser, pour le pire plus que pour le meilleur, dans les aventures guerrières et révolutionnaires du siècle, sous l'invocation oubliée d'un D'Annunzio, à la fois artiste à sensation et condottiere aéroporté. Une mythologie voisine se dessine chez Aragon avec une origine très nettement barrésienne. Montherlant – le seul écrivain à avoir constamment formulé des marques d'estime, quoiqu'un peu litotiques, à l'égard du grand oublié Suarès – a composé, sous son patronage et sous celui de Stendhal jumelés, un magnifique *Malatesta* – incarnation cynique et sentimentale du condottiere de la Renaissance – en guerre avec un pays plus fourbe et plus incohérent encore. L'originalité de ce Malatesta est de croire en beaucoup plus de valeurs que ne le laisse penser son amoralisme ostentatoire.



Suarès a aussi évoqué, à Bergame, la statue dorée du Colleone, pour marquer que « l'idée de richesse » est incompatible avec « la sensation héroïque ». À Venise, c'est de nouveau le Colleone, signifiant « combien la grandeur porte toute vérité et toute beauté virile ». Il y avait encore quelque bonté chez Guattamelata; il y a dans la grandeur de Colleone une force de mépris qui n'est pas loin de la haine du troupeau et de la foule, une sorte de « démophilie » que Suarès a projeté dans ce condottiere comme son propre penchant irrésistible.

Colleone est amer. Il a l'air du mépris, qui est le plus impitoyable des sentiments. Il tourne le dos, avec une violence et tranchante comme le Z de l'éclair; il fend le siècle, repoussant la foule d'un terrible coup de coude.

Comme toujours – force et limite de Suarès – il y a une confusion résolue de l'image que l'art donne du héros et du moi idéal de l'écrivain-voyageur, devenu un spadassin de l'écriture, comme si la dimension de la grandeur héroïque pouvait subsumer tous les ordres de valeur.

A Rimini, Suarès pourfend le tombeau et la personne de Malatesta, précisément, qui a « prétendu, dans sa ville close, nourrir d'art sa méchanceté ». Il n'est guère indulgent avec un élève de Donatello, Agostino di Duccio, qui a composé les bas-reliefs de son tombeau. Ce texte a suscité, par contradiction et réparation, la pièce de Montherlant. Il y a des influences négatives.

On ne suivra pas le condottiere Suarès dans son périple à Venise. C'est vraiment un justicier redoutable, assez injuste pour parler par litote. Ainsi s'en prend-il durant trois pages au Tintoret. Après avoir fustigé son creux, sa « grossièreté », sa « pauvreté intérieure », il peut faire coup double avec la métaphore-périphrase qui suit : « tous les dons de Tintoret me font voir en lui le Victor Hugo de la peinture ». Ce double blasphème alterne avec des célébrations tendues et exaltées. Suarès ne connaît pas la nuance : il chasse les artistes de son panthéon ambulante ou il les y intronise avec la même fièvre absolutiste. Peut-on l'avouer ? Le lecteur d'aujourd'hui a du mal à comprendre que ce *Vers Venise* ait tant fasciné vers 1909 un Alain-Fournier, un Jacques Rivière, et beaucoup d'autres Eliacin de la jeune littérature. Dans les dernières lignes de *Vers Venise* sonnent les trompettes d'un conquérant virtuel, Tête d'or sans terre, mais qui semble choisir pour unique interlocuteur l'art des siècles passés, offert par l'Italie :

« Que les trompettes du soleil sonnent dans la solitude ! L'armée des siècles est derrière moi, nourrie de moelle, droite en sa cuirasse, et taciturne ». La condottiere n'a plus affaire qu'à l'art légendaire des siècles, et d'un trait de son glaive, écarte « la vermine des auteurs » ou « les rhéteurs du pouvoir »; il écrira dans un dialogue fraternel avec les grandes époques de la renaissance et de l'antiquité; portraitiste et paysagiste plus que créateur, il retrouvera, par un effet magique de sa poésie critique, l'altitude des héros-créateurs de l'Art et des héros-acteurs de l'Histoire. Ce mythe personnel produira de splendides effets de discours : il va de soi qu'il constitue la grande illusion suarésienne. Il n'y a là ni une connaissance de l'art ni une création de l'art, mais une incantation soutenue, d'abord incandescente et fascinante, ensuite monocorde et usante pour le lecteur : on ne respire pas bien dans l'énoncé permanent de l'absolu esthétique.

En 1974, André Malraux, ouvrant *L'Irréel*, peint à grands traits la Florence du XV<sup>e</sup> siècle. D'emblée, il réduit le prestige des condottieri: ces hommes de métier, non de vocation, n'auraient jamais conçu de croisades; pour le gouvernement, ce sont de dangereux collaborateurs. Ce n'est qu'un détail, l'important est qu'alors « le saint va devenir le héros, et le spirituel va devenir l'irréel ». Malraux trouve ici une formule remarquable, que jamais un Suarès n'aurait pu concevoir, mais dont un Sartre aurait pu donner l'équivalent : « l'irréel est un divin dédivinisé ». Et ce sera l'enseignement de ce volume lumineux.

Tout un chapitre est consacré au parcours de Donatello, et quand est évoqué l'art de l'admiration capable de transformer les hommes en héros, le narrateur annonce : « Bientôt, Donatello fondra le Gattamelata ». L'iconographie fastueuse (absente chez Suarès), avant trois prises de vue sur le Gattamelata, rassemble de très saisissantes statues équestres (Paolo Savelli, Giovanni Acuto, Marc-Aurèle) ou des gros plans de visages. La majesté du sujet est éclairée par le projet de rivaliser avec les bas-reliefs triomphaux ou avec les chevaux vénitiens de Saint-Marc. L'expression de la bouche – que Suarès commentait sur un plan humain – est marquée comme inconnue des romains. C'est le jeu croisé des formes qui explique la transfiguration incarnée dans ce visage : un masque déjà essayé dans *Les Prophètes* et la ciselure de la Renaissance. D'où un énoncé aphoristique, dont Malraux semble satisfait, puisqu'il lui assigne les italiques : « Le *Gattamelata* est un prophète devenu empereur », et non un César héroïsé. Pour cette « chatte au miel », Donatello a donc réinventé un pouvoir « que l'art italien (avait)

découvert au service de Dieu pour figurer les personnages élus ». Le divin est bien dédivinisé puisqu'il prend pour objet à transfigurer un chef militaire chanceux. En somme, explique Malraux, ce *Gattamelata* rivalise moins avec *Les Prophètes* qu'avec la figure légendaire de César, au fil des siècles. Attentif aux jeux de la filiation et de la métamorphose, Malraux sait découvrir la naissance d'un nouvel imaginaire, d'une nouvelle fiction. S'il a la concision de Suarès, il témoigne d'une maîtrise dialectique et dramatique, avec des coups de théâtre aussi spectaculaires que pertinents.

La fiction virile est entrée en scène avec les Anciens couverts de dieux, qui parlent comme si les dieux n'existaient pas. Saint Louis était édifiant – et naïf; César n'était ni l'un ni l'autre. Le héros qu'on admire va rejoindre le saint qu'on vénère.

Peu importe, conclut Malraux, le condottiere... Devant cette apparition et cette effigie, l'homme est devenu, plus qu'une créature de Dieu, « un personnage d'irréel ». On ne peut qu'admirer ici la logique, la dynamique, et l'intelligence historique, transfigurée par l'animation romanesque, de ce développement sur le *Gattamelata*, inscrit dans un plus vaste ensemble sur Donatello. Vis à vis de Suarès, Malraux a conservé telle forte formule sur le saint et sur le héros, l'art du trait ramassé, et de la mise en scène spectaculaire. Il a en commun avec lui le sens du sacré et de l'absolu, un investissement illimité dans l'imaginaire de l'art, beaucoup plus proche de la création absolue que de la littérature ordinaire. Mais Suarès, dans sa tension héroïque et dans sa célébration assortie d'immolations, n'est jamais parvenu à retrouver le grand jeu des formes et des styles, des cultes et des cultures. Il rend solitaire le grand artiste, et le situe dans une sphère des idées belles, intemporelles, éternelles, finalement statiques. Pour Suarès, le monde n'est qu'un musée, mais un musée unidimensionnel où les âmes d'élite communient indifféremment avec les cultures diverses, de fait avec une culture gréco-romaine-européenne tenue pour sans pareille. Pour notre statue, le noyau dur suarésien s'est transformé chez Malraux en texte de savoir, de poésie et de récréation véridique. Il y avait assurément chez Suarès une ambition immense à refuser le secours de l'illustration (qu'acceptait son ami Romain Rolland à la même période, et qu'un Taine ne dédaignait pas); mais elle aboutit à une impuissance évidente quand il s'agit de faire vivre, de faire voir le chef-d'œuvre de Donatello. Malraux, lui, a très tôt manifesté des dons d'inventeur pour le livre d'art illustré dont il était le grand expert chez Gallimard. À

ce chapitre donatellien, l'adhésion du lecteur, même ignorant, est enthousiaste car le dialogue entre une prose lumineuse et des planches saisissantes ne cesse d'élever le lecteur à cette altitude vers laquelle Suarès tendait en vain. D'autre part Suarès s'inscrivait à l'intérieur du mythe – humain, trop humain – du condottiere au point d'en faire son mythe personnel. Ce mythe, Malraux le réduit à un prétexte à des créations artistiques en devenir, et le relie à ses avatars millénaires, non sans peut-être éprouver une secrète attirance pour ces héros de l'art militaire. Cette attirance est dominée, maîtrisée et finalement niée dans une réflexion sur l'Irréel, dont le degré de réalité sensible est maximal, totalement libérée des choix temporels, biographiques, politiques de son auteur. Suarès, même dans ses meilleures pages, ne s'oublie jamais, ni lui ni son inépuisable revendication dans l'enfer du monde moderne. L'auteur de *L'Irréel* s'oublie dans le monde de l'art. Il va de soi que c'est le second, et non le premier, qui parvient à « donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux ». Pour prendre des termes pascaliens, Suarès rabaisse son lecteur, « ce monstre incompréhensible » au regard du grand artiste; Malraux vante et tout au moins élève ce lecteur à la hauteur des grandeurs et des valeurs esthétiques. Tous les deux ont travaillé dans la même voie du salut par l'art et dans le même genre de l'essai. Avec les mêmes dons éclatants du style; l'un s'est voué à la discontinuité du fragment, toujours plus fragmentaire, l'autre à la continuité d'un chant toujours plus souverain, toujours plus ample : un chant profond. Drieu avait raison : ce que Suarès avait rêvé de faire – et il y a des échecs valeureux – Malraux l'a réalisé, l'a accompli dans un autre ordre, dans de toutes autres dimensions. Il ne s'agit de rien de moins que de tenter de sauver le genre humain par la création et la contemplation artistiques. Suarès aura été ici le précurseur et Malraux le Messie.

Peut-être aura-t-on été injuste ici avec les textes de Suarès, par cet effet d'éloignement qu'évoquait justement Malraux ? Imaginons plutôt vers 1921, sans doute autour de la revue *Action*, la rencontre du condottiere, amer d'être écarté du temple de *La NRF*, et d'un tout jeune homme à la fois incertain, conquérant et romanesque. Le jeune Malraux admire assurément les textes mémorables que Suarès a donnés à *La NRF* avant la guerre : ils ont été réunis dans *Essais, Portraits, Trois hommes*, trilogie majeure de l'essayiste. Il n'a peut-être pas désapprouvé les *Remarques* outrancièrement bellicistes, publiées entre 1914 et 1918, et qui ont déconsidéré Suarès auprès des surréalistes. Avec Suarès, il peut parler ou laisser parler de Pascal, de Dostoïevski, de

Nietzsche même, car Suarès prépare une excuse à Nietzsche qui n'est pas tout à fait un acte de réparation. Plus tard, François Mauriac évoquera les visites que lui faisait le très jeune Malraux, tel un jeune oiseau de proie. Imaginons ici un Malraux déférent, sans être disciple, reconnaissant en Suarès un croisé de l'art et un ermite saint des lettres et trouvant en lui un ton de grandeur qui soit aussi celui de l'intelligence. La conversation de Suarès était peut-être plus fascinatrice que ses livres publiés. Ces conversations se situent, croyons-nous, en 1921. Or, c'est en 1921 que Suarès publie son essai monographique le plus convaincant, le plus imposant, *Poète tragique – Shakespeare*, et Suarès est alors en pleine ardeur sur ce sujet. Il semble – mais de jeunes chercheurs pourraient le confirmer ou l'infirmier – que ces citations favorites que Malraux fera de Shakespeare sont toutes des leitmotifs de ce *Poète tragique*. Dans cet intervalle de l'artistique, du littéraire et du sacré, aux frontières abolies, Suarès n'aura pas compté pour rien dans la venue de Malraux au grand œuvre.

---

*Pour citer ce texte :*

LECARME, Jacques : «Visites à Suarès», *Présence d'André Malraux sur la Toile*, art. 165, juin 2013. Texte mis en ligne le 10 juin 2013.

URL : <<http://www.malraux.org/index.php/articles.html>>. Texte consulté le [date exacte du téléchargement].